

LA COMMEDIA GRECA

Convegno Internazionale, Trento 4-6 giugno 2015

Giuseppe Zanetto (Milano), *Forme e tipologie del comico in Aristofane*

Abstract – The subject of this article are the sources of the Aristophanic humour, i.e. the comic devices and the theatrical techniques which Aristophanes adopts in his plays in order to amuse the spectators and make them laugh. The article focuses in particular on two patterns which occur very often in the plays and have largely influenced the comic production of ancient and modern times (theatre, circus, cinema): the physical violence and the farcical routine.

Nella scena iniziale delle *Rane*, come spesso avviene nell'avvio di una commedia aristofanesca, si presentano al pubblico due personaggi, impegnati in una conversazione che si deve immaginare già in corso da qualche tempo¹. Sono Xantia e Dioniso: il servo Xantia vorrebbe ripetere le battute volgari che fanno tanto ridere gli spettatori, ma Dioniso glielo proibisce, finendo però per dire lui stesso quelle facezie che pur vorrebbe bandire dalla commedia, e che sono il pane quotidiano di comici meno valenti (puntigliosamente elencati da Xantia)².

Ar. *Ra.* 1-18

XANTIA Devo dirne una delle solite, padrone, di quelle che fanno sempre ridere il pubblico?

DIONISO Sì, per Zeus, di' quel che vuoi, ma non «mi sento carico». Questa lasciala perdere, ormai disgusta la gente.

XANTIA Neanche un'altra piuttosto elegante?

DIONISO Ma non «che peso!».

XANTIA E allora, devo dire quella davvero ridicola?

DIONISO Coraggio, per Zeus: purché tu non dica la solita storia -

XANTIA Che cosa?

DIONISO - che hai bisogno di farla, e intanto cambi spalla al bagaglio.

XANTIA E neppure che, a portarmi addosso tutto questo peso, se nessuno mi libera, finirò per mollare aria?

DIONISO No davvero, ti prego: solo quando devo vomitare.

XANTIA E allora, che bisogno c'era di portare tutti questi bagagli, se poi non ho da fare come fanno di solito Frinico e Licide e Amipsia?

DIONISO Appunto, non devi fare così. Quando sono a teatro e mi capita di vedere una di queste finezze, me ne vado con almeno un anno di più³.

¹ Del Corno 1992², 155; Zanetto 1997⁴, 183-184.

² Cortassa 1986, 194; Del Corno 1999, 127-128; Zanetto 2006, 315-317.

³ Per i passi delle *Rane* la traduzione è quella di Del Corno 1992².

In questo caso, come in altri, è Aristofane stesso a dirci quali sono i suoi modi di far ridere il pubblico. E ce lo dice proprio nel momento in cui pretende di prendere le distanze da forme banali e deteriori di comicità⁴. Qui, in questi versi delle *Rane*, si fa riferimento alla scurrilità scatologica, eterno ingrediente dello spettacolo comico⁵. Aristofane ne è ben consapevole e, razzolando ben diversamente da come predica, non rinuncia a battute di sicuro effetto⁶. Nel cosiddetto ‘secondo prologo’ delle *Ecclesiazuse* Blepiro, il marito di Prassagora, esce in strada con indosso i vestiti di sua moglie e in preda ad acutissimi spasimi intestinali; il dialogo che segue (con il Vicino di casa) è giocato su una girandola di battute scatologiche molto spinte⁷. Battute stercorarie si succedono nel prologo della *Pace*, quando i due servi commentano l’iperalimentazione forzata dello scarabeo⁸. Ma anche nelle *Rane*, a distanza solo di qualche centinaio di versi, Aristofane viola la norma di gusto proclamata nel prologo. Quando Dioniso arriva al palazzo di Ade, Eaco lo scambia per Eracle e lo accoglie malissimo, rovesciandogli addosso un torrente di insulti e minacce; Dioniso, pusillanime come lo vuole la tradizione comica, ne è terrorizzato e manifesta la sua paura in maniera molto corporale:

Ar. *Ra.* 479-491

XANTIA Ehi tu, che cosa hai fatto?

DIONISO L’ho fatta addosso. Invoca il dio.

XANTIA Fai ridere: alzati subito, prima che ti veda qualche estraneo.

DIONISO Svengo: dammi una spugna sul cuore.

XANTIA Ecco, tieni; mettila. Dov’è? Aurei numi, ma tu il cuore ce l’hai lì?

DIONISO Ha avuto paura e mi è scivolato in fondo al ventre.

XANTIA Sei il più vigliacco degli dèi e degli uomini!

DIONISO Io? Come, vigliacco io che ti ho chiesto la spugna? Un altro uomo non l’avrebbe certo fatto.

XANTIA E cosa faceva?

DIONISO Sarebbe rimasto giù ad annusare, da vigliacco. Ma io mi sono tirato su, e per giunta mi sono pulito.

XANTIA Che coraggio, o Poseidon!

⁴ Zanetto 2014, 274.

⁵ Bachtin 1979, 407; Henderson 1991², 2: cf. la massima teatrale citata da Albini 1997, 31: »La commedia ha bisogno dei vasi da notte, del berretto da notte e del mestolo da cucina«. Per questa ‘comicità volgare’, tradizionalmente contrapposta alla ‘comicità fine’, cf. Propp 1988, 9-11.

⁶ Murphy 1972, 170 fa notare che questa forma di ‘preterizione comica’ è largamente usata anche nello spettacolo moderno: »A frequent trick of modern comics is to comment on the badness of their own jokes. This device might be called “deprecating while doing,” or “comic praeteritio” (“I will not, of course, use any of the following stale jokes”). In any case, as readers of Aristophanes know, every vulgar trick he criticizes can be abundantly illustrated from his own plays«.

⁷ Ar. *Ecc.* 311-371; cf. Murphy 1972, 171; Vetta 1994², 176; Henderson 1991², 102; Albini 1997, 33.

⁸ Ar. *Pax* 9-49; cf. Albini 1997, 31.

Altre indicazioni su come *non* si deve fare commedia, e quindi – in realtà – su quali sono i meccanismi più collaudati per far ridere la gente, si ricavano da altri manifesti di poetica contenuti nel prologo o nella parabasi dei drammi. Basti ricordare due passi molto famosi delle *Vespe* e della *Pace*, dai quali si può ricostruire una sorta di prontuario di scrittura comica⁹.

Ar. V. 54-63

Ora vorrei rivelare agli spettatori la trama della commedia. Con una breve premessa: che non si aspettino da noi niente di troppo ambizioso, ma neppure battute rubate a Megara. Non presentiamo un paio di schiavi che da un cesto lanciano noci agli spettatori, né Eracle defraudato del pranzo, e neppure Euripide maltrattato ancora una volta; se Cleone brilla grazie ad un colpo di fortuna, non ne faremo di nuovo un pesto¹⁰.

Ar. Pax 741-750

Fu lui [cioè Aristofane] il primo a bollare d'infamia e a mettere al bando il personaggio di Eracle che impasta e ha sempre fame; fu lui a togliere di scena il personaggio dello schiavo che se ne scappa, che imbrogliava e che prende bastonate, e così un altro schiavo può prenderlo in giro per le percosse ricevute chiedendogli: "Disgraziato, cosa ti è capitato alla pelle? Una frusta ha invaso con grande spiegamento di forze i tuoi fianchi e ha abbattuto la tua schiena, quasi fosse un albero?". Eliminato questo genere di volgari trivialità e di buffonerie plebee, ha costruito per noi una grande arte e ha innalzato torri edificate con grandi parole e pensieri e battute non triviali.

Combinando questi passi, già possiamo mettere insieme un catalogo di situazioni, temi e *clichés* utili al commediografo: le battute giocate sulla sfera dell'interdetto, l'irrisione dei personaggi pubblici, e in particolare dei politici e degli intellettuali, il ricorso a 'macchiette' come l'Eracle / Pulcinella, la violenza fisica e verbale. Sono, in buona sostanza, gli ingredienti che anche Umberto Albinu individua come tipici del 'riso alla greca' (aggiungendo la comicità verbale, legata ai registri linguistici o a funambolismi fonici)¹¹. Prendendo le mosse appunto dal saggio di Albinu, vorrei soffermarmi soprattutto su due di questi elementi: la comicità legata alla violenza e quella connessa all'iterazione.

Rinunciando a ogni tentativo di teorizzazione (che esulerebbe dal tema del mio contributo), mi propongo di descrivere e definire queste tipologie attraverso una serie di esempi. Va però fatta una premessa. Le fonti del comico sono sostanzialmente due, la parola parlata e l'azione scenica. Si può ridere per ciò che si ode, per un flusso di parole o di suoni che arriva all'orecchio: questa comicità può prescindere dalla fruizione di uno spettacolo visivo; è il caso, per esempio, delle trasmissioni radiofoniche. Oppure si può ridere per una scena a cui si assiste, una scena che può essere fatta anche solo di gesti e

⁹ Cortassa 1986, 189-192.

¹⁰ Qui e in seguito, le traduzioni dei passi delle *Vespe* e della *Pace* sono di Mastromarco 1983.

¹¹ Albinu 1997; molto simile è il quadro della comicità aristofanea tracciato da Mureddu 2006, 2-14 e da Zanetto 2012, 111-120.

movimenti: così accade per il cinema muto o per certi cartoni animati. Nella commedia aristofanesca i due linguaggi, verbale e gestuale, coesistono e sono intimamente correlati (come è la norma anche nello spettacolo comico moderno: cinema, televisione, cabaret, circo)¹². Però, delle commedie di Aristofane noi possediamo solo il testo, quindi il flusso verbale; l'azione scenica in cui questo flusso verbale era calato, la possiamo ricostruire solo ipoteticamente grazie alle 'didascalie' interne¹³, alle informazioni fornite dalle fonti antiche, letterarie o iconografiche, e soprattutto per analogia con le forme di spettacolo comico della nostra epoca. Ogni discorso sulla comicità della commedia aristofanesca deve tenere conto di questo limite intrinseco: un limite che rende indispensabile il confronto con la comicità moderna. Ci muoviamo dentro un paradosso: da un lato, Aristofane ci appare l'inventore della commedia, il genio teatrale che fissa – una volta per tutte – le forme e i modi della comicità occidentale (da Aristofane in poi, si ride alla greca); dall'altro lato, siamo costretti a 'vedere' la commedia di Aristofane dentro le forme di spettacolo che da essa – in ultima istanza – derivano.

La violenza, dunque. La violenza fa ridere, non c'è dubbio; purché, chiaramente, risponda a certe caratteristiche¹⁴. Deve essere 'moderata' (una strage o una tortura hanno poco di divertente: peraltro, perfino un omicidio può essere 'moderato', a certe condizioni) e deve essere 'morale'¹⁵; cioè deve essere percepita come una punizione meritata, per un comportamento disdicevole, sanzionato dal giudizio collettivo. Semplificando un po', si può dire che la violenza sulla scena fa ridere se lo spettatore è portato a identificarsi con colui che la somministra, se cioè quella violenza rientra nelle sue fantasie recondite: il riso, a quel punto, è catartico, liberatorio. È il caso, per esempio, dei film che appartengono al filone del western all'italiana, i cosiddetti 'spaghetti western': in essi c'è inevitabilmente una scena in cui il protagonista – spesso Bud Spencer – prende a pugni una folla di altre persone, per lo più gli avventori del saloon. Si ride perché ci si identifica con il protagonista, un gigante buono, e perché le vittime sono, invece, dei tipi loschi; inoltre è una violenza che non lascia il segno (le conseguenze sono ammaccature superficiali)¹⁶; divertente è anche la reazione di coloro

¹² Mastromarco 1994, 126-130.

¹³ Su questo punto cf. Del Corno 1986, 207-208.

¹⁴ Le potenzialità comiche della violenza, sia verbale che fisica, sono ampiamente analizzate da Carpenter 2001: cf. in particolare le pp. 1-3, che spiegano perché e a quali condizioni lo spettacolo della violenza possa suscitare il riso. Si veda anche Albini 1997, 65.

¹⁵ Propp 1988, 152: »Il confine tra piccole disgrazie, che possono far ridere, e le grosse disgrazie, che non fanno più ridere, non può essere stabilito su base logica. Lo si percepisce con il senso morale«.

¹⁶ Carpenter 2001, 1 ricorda un aneddoto connesso con il montaggio del film dei fratelli Farrelly *There's Something About Mary* (*Tutti pazzi per Mary*, 1998): in una proiezione di prova, venne mostrata una scena con Cameron Diaz colpita da una palla di neve e sanguinante al volto, e nessuno degli spettatori rise; i registi riproposero la scena, dopo aver fatto scomparire ogni traccia di sangue, e il pubblico rise fragorosamente.

che sono presi a pugni, perché si muovono a scatti come marionette, cadono in maniera sgangherata, disarticolata¹⁷.

Se però cerchiamo un archetipo moderno, lo possiamo forse trovare in una scena famosa di *The Pilgrim (Il pellegrino)*, film muto di Charlie Chaplin girato nel 1923. Chaplin, che si fa passare per pastore protestante, è alle prese con un bimbo pestifero che, approfittando della disattenzione della madre, gli fa ogni sorta di dispetti (lo prende ripetutamente a schiaffi, lo punzecchia con uno spillone, lo inonda d'acqua); il sedicente pastore sopporta con stoica pazienza, ma quando rimane finalmente solo con il piccolo tiranno, gli tira un calcio nello stomaco. Picchiare un bambino è, nella coscienza comune, qualcosa di orrendo; ma la scena è costruita in modo tale che la reazione di Chaplin suscita piena approvazione: lo spettatore non solo ride, ma applaude¹⁸.

Aristofane sfrutta la carica comica contenuta nella violenza fisica soprattutto nella seconda parte della commedia. Come ben sappiamo, lo schema tipico del dramma aristofanESCO prevede nella prima parte l'esposizione e la prima costruzione del progetto comico; segue una sorta di cesura centrale, che è la parabasi; poi, nella seconda parte del dramma vengono messe in scena le conseguenze comiche e paradossali del progetto¹⁹. In questa fase spesso accade che l'eroe comico, oramai impadronitosi dello spazio scenico, debba affrontare i tentativi di personaggi che cercano di intrufolarsi nel progetto, di trarne vantaggio senza averne diritto; sono gli 'intrusi', che l'eroe respinge in vario modo, anche prendendoli a botte e inseguendoli per lo spazio scenico²⁰. Questi episodi risultano comici, perché gli intrusi sono individui poco credibili, o goffi o supponenti, in ogni caso incongrui: cacciandoli via, l'eroe interpreta i sentimenti del pubblico, che ormai è tutto dalla sua parte.

Vediamo il caso, esemplare, degli *Acarnesi*. Dopo la parabasi, Diceopoli sfrutta il suo privilegio (l'essere in pace, lui solo, con Sparta) per allestire un suo mercato privato in cui può commerciare con persone provenienti da tutta la Grecia, mentre per gli altri Ateniesi vige ancora l'embargo. Arrivano prima un Megarese e poi un Tebano, ma le trattative sono disturbate da due sicofanti: il primo è cacciato via in malo modo, minacciato di botte (vv. 827-828 κλάων γε σύ, εἰ μὴ ἔρωσε συκοφαντήσεις τρέχων "Ti spacco la faccia! Va' a fare il sicofante da un'altra parte, di corsa!"); il secondo, Nicearco, è addirittura legato, imbavagliato e impacchettato come se fosse un vaso. Il testo qui lascia capire come si svolge la scenetta²¹; Diceopoli picchia Nicearco, che protesta e si appella ai testimoni; poi con l'aiuto del Tebano lo imbavaglia, per impedirgli di urlare, e lo avvolge stretto, così che non si possa muovere. I segnali testuali fanno intendere che al malcapitato toccano altre botte in testa (v. 933 ψοφεῖ λάλον τι καὶ

¹⁷ Cf. Propp 1988, 65: »Un pugnale conficcato nel petto dell'avversario nel teatro di marionette suscita oggi nello spettatore soltanto riso«.

¹⁸ Carpenter 2001, 37.

¹⁹ Zimmermann 2010, 42-43.

²⁰ Sietta Cottone 2005, 218-222.

²¹ Cf. Magnelli 1998.

πυροραγές “dà un suono stridulo, da cocchio fesso”) e manipolazioni varie (vv.943-945 ἰσχυρόν ἐστιν, ὠγάθ’, ὥστ’ οὐκ ἂν καταγείη ποτ’, εἶπερ ἐκ ποδῶν κατοκάρῃ κρέμαιο “è un vaso robusto, che non si rompe neanche a girarlo a testa in giù”). Si ride per l’idea sottesa: la risemantizzazione in virtù della quale il sicofante è mercificato – ridotto lui stesso a merce di scambio – e gabbato, ‘messo nel sacco’; ma si ride anche per il maltrattamento fisico cui è sottoposto Nicearco (che è “piccolo” di statura, come osserva il Tebano al v. 909 μικρός γὰ μᾶκος οὗτος): possiamo quindi immaginare che la parte fosse affidata a un attore di taglia minuscola, facile da maneggiare²².

Un altro esempio è la parata dei cinque intrusi degli *Uccelli*. Appena costruita la città celeste, quando ancora il sacrificio ai nuovi dèi non è stato compiuto, arrivano personaggi che vorrebbero approfittare del nuovo mercato che si è aperto: il poeta, l’oracolo, Metone, l’ispettore, il mercante di decreti. A differenza dei tre personaggi che sopraggiungeranno più tardi, i cinque non chiedono di essere accolti nella comunità alata; la risposta estremamente aggressiva di Pisetero è dunque ben motivata: l’eroe deve difendere lo spazio di Nubicuculia (che gli appartiene) da estranei che mirano a colonizzarlo²³. Con l’unica eccezione del poeta, gli intrusi vengono cacciati via in malo modo: il testo non ci mette in condizione di ricostruire esattamente la gestualità, ma si può immaginare che si ripeta la stessa dinamica, con il malcapitato che viene percosso e inseguito per lo spazio scenico da un Pisetero sempre più indignato.

Si ride per le botte inflitte a chi se le merita, e anche – si può pensare – per la sgangheratezza delle fughe; inoltre, gli intrusi sono percosso con gli oggetti stessi che definiscono il loro ruolo (e che dovrebbero aiutarli a imporsi nella nuova città): i rotoli di papiro (oracolo e mercante), le urne per la votazione (ispettore). Particolarmente divertente è la scenetta con Metone²⁴: il matematico mentre pronuncia i suoi astrusi discorsi brandisce strani strumenti (compassi, squadre, regoli), che probabilmente sono di dimensioni ridicolmente grandi, e alla fine se li vede tirare in testa dall’eroe. Questo meccanismo comico, cioè l’uso incongruo dell’attrezzo, ritorto su chi se ne dovrebbe (e vorrebbe) servire in modo congruo, è molto diffuso anche nella cinematografia. Per rimanere nel filone del western all’italiana, si può citare la scena di *Il mio nome è nessuno* (1973) in cui Terence Hill prende a schiaffi il pistolero avversario impedendogli di usare le pistole. Un ulteriore elemento di comicità è la iterazione: dopo che il poeta – il primo dei cinque seccatori – si è allontanato senza danni, mentre il secondo intruso è stato preso a botte, il meccanismo è ormai caricato e il pubblico si aspetta che ogni nuovo arrivato riceva la sua dose di colpi: cosa che puntualmente avviene.

Una scena di violenza fisica che merita particolare attenzione è la prova a cui nelle *Rane* Eaco sottopone Xantia e Dioniso per stabilire chi di loro sia un dio. I due, servo e padrone, si sono scambiati più volte il travestimento da Eracle, così che sulla loro vera identità regna ormai la massima confusione. Eaco, su suggerimento di Xantia, decide di

²² Una diversa ricostruzione della scena è proposta da Russo 1984², 117-119.

²³ Zanetto 1997⁴, 253-254.

²⁴ La scena è esaminata con grande finezza da Zimmermann 1993, 267-270.

frustarli entrambi, a turno, nella convinzione che il dio sarà insensibile al dolore, mentre il mortale darà segni di sofferenza. Il comico sta nel fatto che, in realtà, entrambi soffrono ma fanno di tutto per non manifestarlo. La scena sfrutta il *cliché* del servo preso a frustate e deriso dal collega (quel cliché bollato come vieto e volgare nella parabasi della *Pace*), ma ha una complessità maggiore (parodia delle scene di agnizione, irrisione del divino); anche qui, poi, interviene l'iterazione: il giochetto viene ripetuto più volte, così che nel pubblico si crea un'attesa che, ad ogni ripetizione, produce più intenso divertimento²⁵.

Ar. Ra. 642-671

XANTIA Come farai a torturarci in modo imparziale?

EACO È facile: un colpo ciascuno.

XANTIA Dici bene.

EACO Ecco qua. (*batte Xantia*)

XANTIA Attento ora se mi vedrai muovere.

EACO Ti ho già battuto!

XANTIA Ma no, per Zeus!

EACO Non sembra neppure a me. Adesso vado a battere l'altro. (*batte Dioniso*)

DIONISO Quando?

EACO Ma ti ho già battuto!

DIONISO E allora, come mai non ho starnutito?

EACO Non so: proverò ancora con questo.

XANTIA Sbrigati, allora. (*Eaco lo batte*) Ah, ah.

EACO Perché dici ah, ah? Ti ho fatto male?

XANTIA No, per Zeus: stavo pensando alle feste di Eracle a Diomea.

EACO Che sant'uomo! Torniamo all'altro. (*batte Dioniso*)

DIONISO Oh, oh.

EACO Cosa c'è?

DIONISO Vedo dei cavalieri

EACO E cosa c'è da piangere?

DIONISO Sento odore di cipolle.

EACO E non senti nient'altro?

DIONISO Non me ne importa.

EACO Allora torniamo da questo qui. (*batte Xantia*)

XANTIA Ahi!

EACO Cosa c'è?

XANTIA Questa spina, toglimela!

EACO Cos'è questa storia? Torniamo lì. (*batte Dioniso*)

DIONISO Apollo! – “che Delo e Pito reggi”.

XANTIA Gli hai fatto male, non hai sentito?

DIONISO No davvero: mi facevo tornare in mente un verso di Ipponatte.

XANTIA Così non concludi nulla: rompigli i fianchi.

EACO Per Zeus, meglio la pancia: girati! (*batte Dioniso*)

²⁵ Carpenter 2001, 84-86 considera questa scena delle *Rane* («Xanthias Routine») come il prototipo di una situazione comica assai diffusa nel cinema muto: l'episodio di *The Circus* è, a giudizio dello studioso, una delle meglio riuscite applicazioni del *cliché*.

DIONISO Poseidone!

XANTIA C'è qualcuno che ha male.

DIONISO - "che negli abissi del mare le vette dell'Egeo reggi e della glauca" -

EACO Per Demetra, non riesco proprio a capire chi di voi due è un dio. Avanti, entrate. Vi riconosceranno il padrone e Persefone, dato che sono dèi anche loro.

Un parallelo moderno è una scena di *The Circus (Il circo, 1928)* in cui Charlie Chaplin, inseguito dai poliziotti, cerca di mimetizzarsi facendosi passare per un automa meccanico; arriva un borseggiatore, a sua volta inseguito, che sfrutta la stessa idea diventando un altro 'pezzo' del meccanismo. Comincia così una *routine* giocata sulla ripetizione all'infinito dei gesti: ogni volta Chaplin si gira verso l'altro, lo colpisce alla testa con un manganello e poi ride a bocca aperta inclinando il capo all'indietro; l'altro deve fingere, naturalmente, di essere una marionetta e di non sentire i colpi. La comicità sfrutta la violenza inflitta al malandrino e il gioco di simulazione: il mariolo è costretto a prenderle e a tacere, mentre Chaplin non soltanto lo picchia (e picchiandolo si salva) ma si toglie anche la soddisfazione di ridere alla sue spalle (e il riso aggiunge un altro tocco alla simulazione). Qui l'iterazione è portata alle estreme conseguenze, perché la *routine* è meccanizzata, è automatica²⁶.

Una forma di comicità aristofanesca che ha avuto larghissima fortuna è quella 'da iterazione', che si fonda sulla insistita riproposizione di un elemento scenico (una frase, una trovata, una situazione, un personaggio); il meccanismo comico consiste nel caricare – per così dire – questo elemento nella mente degli spettatori per poi riproporlo più e più volte: gli spettatori introiettano lo stimolo, se ne aspettano la riproposizione, e quando lo stimolo si ripete reagiscono ridendo²⁷. È il meccanismo alla base delle fortunate trasmissioni (radiofoniche e televisive) di Renzo Arbore e Gianni Boncompagni. Lo schema di questi programmi prevedeva la creazione di personaggi surreali (e spesso demenziali), ciascuno con caratteristiche molto marcate, i quali ripetevano ogni volta frasi o slogan identitari: gli ascoltatori / spettatori, di puntata in puntata, aspettavano con ansia – e poi con appagato divertimento – che i loro beniamini si presentassero all'appuntamento. Anche i cartoni animati fanno largo ricorso all'iterazione: un episodio della saga di Willie il Coyote non può non proporre la rovinosa caduta del coyote nella gola di un canyon.

In Aristofane un esempio di comicità da iterazione sono gli attacchi ai *komodoumenoi*, soprattutto quelli che si ripropongono lungo l'intero arco della carriera del poeta. Il nome che per primo si presenta alla mente è quello di Cleonimo, di cui Aristofane si fa beffe in quasi tutte le commedie composte tra il 425 e il 414: l'accusa è

²⁶ Sulla comicità dell' 'uomo meccanismo' cf. Propp 1988, 64-66. Carpenter 2001, 33 parla a questo proposito di 'ritmo': »The rhythm sets up an expectation that is satisfying when it is maintained, and yet absurd and therefore funny in its continuance and repetition«.

²⁷ L'efficacia comica della ripetizione è spiegata da Carpenter 2001, 10, 153-154, 176 (dove si cita l'uso esasperato del *cliché* della 'torta in faccia' nel film di Stan Laurel e Oliver Hardy *The Battle of the Century* [La battaglia del secolo, 1927]).

talvolta di ghiottoneria, ma più spesso di vigliaccheria, per avere gettato via lo scudo in battaglia ed essere scappato a gambe levate²⁸. Il poeta glielo rinfaccia in tutte le salse e si deve perciò pensare che lo scherzo fosse gradito al pubblico, e anche atteso. Nel prologo delle *Vespe* Xantia racconta un sogno il cui protagonista si rivela essere Cleonimo impegnato nel suo esercizio preferito; nel finale della *Pace* il figlio di Cleonimo, invitato a intonare una canzone, canta i famosi versi di Archiloco che getta lo scudo; negli *Uccelli* i coreuti, raccontando al pubblico gli spettacoli straordinari da loro visti qua e là nel mondo, ricordano l'albero di in un paese esotico che d'autunno anziché perdere le foglie perde gli scudi (e il nome dell'albero è Cleonimo).

Ar. V. 15-19

XANTIA Ho sognato che un'aquila, grandissima, calava sull'Agorà, afferrava con gli artigli uno ... scudo di bronzo e lo sollevava verso il cielo; e poi ... Cleonimo lo gettava via.

Ar. Pax 1295-1304

TRIGEO Dov'è il figlio di Cleonimo? (*si fa avanti un altro Bambino*) Canta qualcosa, prima di rientrare in casa; sono certo che non canterai affanni di guerra: tuo padre sa come comportarsi.

II BAMBINO “Uno dei Sai mena vanto dello scudo che, presso un cespuglio, armatura irreprensibile, abbandonai: non volevo ...”

TRIGEO Dimmi, cazzoncello, la stai dedicando a tuo padre questa canzone?

II BAMBINO “... ma la vita salvai”.

TRIGEO “La stirpe hai svergognato”. Entriamo! So bene che non potresti dimenticare la canzone dello scudo di poco fa: sei figlio di quel padre!

Ar. Av. 1470-1481

Molti prodigi nuovi e strani abbiamo sorvolato,
e mirabili casi vedemmo.

È nato un albero strano, lontano da Cardia:
si chiama Cleonimo.

Non serve a un bel niente, però è vigliacco ed enorme.

Di primavera è tutto un fiore di fichi e denunce,
d'inverno perde le foglie del suo scudo²⁹.

Rientra in questa tipologia anche la tiritera, ossia la ripetizione – potenzialmente senza limiti – di una battuta o di una mossa. Nel prologo delle *Rane*, quando Dioniso si rivolge a Eracle per avere informazioni sulla strada che porta all'Ade, si sente dare dal fratellastro indicazioni beffarde. Eracle spiega che c'è solo l'imbarazzo della scelta tra molti percorsi possibili: ci si può impiccare, si può bere la cicuta, ci si può buttare da una torre. Il gioco comico sta nel voluto fraintendimento: Dioniso vuole sì andare

²⁸ Su Cleonimo si veda Storey 1989; una trattazione sistematica del tema dei *komodoumenoi* si trova in Sommerstein 1996.

²⁹ Traduzione di D. Del Corno, in Zanetto 1992⁴.

nell'aldilà, ma non nel senso di morire ammazzato. A far ridere è il malinteso, ma anche l'iterazione del malinteso; in questo caso la *routine* si limita a tre ripetizioni, che è un numero abbastanza canonico³⁰.

Ar. Ra. 117-135

DIONISO Dimmi, piuttosto qual è la strada per arrivare più veloci giù all'Ade: ma bada che non ne voglio una troppo fredda, né una troppo calda.

ERACLE Vediamo un po', quale è meglio insegnarti per prima? Aspetta: ce n'è una che parte dalla corda e dallo sgabello - se vuoi impiccarti.

DIONISO Lascia perdere: in quella si soffoca.

ERACLE Allora c'è un sentiero, dove si taglia e che è ben battuto: quello che passa per il mortaio.

DIONISO Vuoi dire la cicuta?

ERACLE Proprio così.

DIONISO È una via fredda e rigida: fa congelare subito gli stinchi.

ERACLE Vuoi che te ne indichi una veloce, tutta in discesa?

DIONISO Ma sì, per Zeus: non mi piace camminare,

ERACLE Devi scendere fino al Ceramico.

DIONISO E poi?

ERACLE Sali su quella torre alta -

DIONISO A fare che?

ERACLE - e di là tieni d'occhio la partenza della fiaccola. Poi, quando il pubblico dirà "partenza", allora parti anche tu.

DIONISO Per dove?

ERACLE Per lì sotto.

DIONISO Ma finirei per perderci le mie due polpette di cervello. Questa strada non mi va.

Altre *routines* simili sono nel prologo delle *Vespe* (vv. 73-86), quando il servo Xantia sfida il pubblico a indovinare quale sia la malattia del padrone (ci provano in tre, senza cogliere nel segno, e ogni volta Xantia deride chi ha dato la risposta), oppure nel prologo delle *Ecclesiazuse* (vv. 130-171), quando Prassagora invita le donne a provare i discorsi che dovranno fare in assemblea (anche qui ci sono tre tentativi, tutti fallimentari perché ogni volta l'oratrice si tradisce facendo capire di essere donna).

L'esempio più famoso è però la scenetta tra Diceopoli e Euripide negli *Acarnesi*. Diceopoli, che deve difendersi dalle accuse di tradimento rivoltegli dai coreuti, per potenziare le proprie capacità oratorie decide di assumere l'identità di Telefo e va a casa del tragediografo per farsi prestare l'abito scenico del re di Misia. Una prima *routine* riguarda il nome del personaggio, che Euripide tenta più volte di indovinare, dando ogni volta un nome sbagliato (vv. 418-430). Una seconda *routine*, ancora più insistita, è incentrata sull'abito scenico di Telefo: Diceopoli si produce in una serie di richieste, ciascuna delle quali riguarda un singolo pezzo dell'abito; l'insofferenza di Euripide cresce progressivamente, tanto più che Diceopoli introduce ogni battuta dicendo che quella che sta per fare è l'ultima richiesta.

³⁰ Cf. Zanetto 1990, 141.

Ar. Ach. 393-479

DICEOPOLI Ora è giunto il momento di prendere coraggio: debbo andare da Euripide. (*raggiunge la casa di Euripide; bussa*) Servo, servo!

SERVO Chi è?

DICEOPOLI È in casa Euripide?

SERVO È in casa e non è in casa: non so se mi intendi.

DICEOPOLI Com'è possibile? È in casa e non è in casa?

SERVO Proprio così, vecchio. La mente non è in casa: è uscita a raccogliere versetti, ma lui è in casa a comporre una tragedia, in alto.

DICEOPOLI (*a parte*) O Euripide tre volte beato: che spiegazioni intelligenti dà il tuo servo! (*al Servo*) Chiamalo fuori.

SERVO Impossibile. (*chiude la porta*)

DICEOPOLI E invece bisogna chiamarlo: non posso andar via. Busserò. (*ad alta voce*) Euripide, Euripiduccio, ascoltami, se mai hai dato ascolto a qualcuno. Son io che ti chiamo: Diceopoli di Collide.

EURIPIDE (*dall'interno*) Non ho tempo.

DICEOPOLI Serviti dell'enciclema.

EURIPIDE Impossibile.

DICEOPOLI Eppure devi.

EURIPIDE Va bene; mi servirò dell'enciclema: non ho tempo di scendere. (*l'enciclema si mette in movimento e compare l'interno della casa di Euripide; il tragediografo è sdraiato su di un letto*)

DICEOPOLI Euripide!

EURIPIDE A che favelli?

DICEOPOLI Componi con i piedi in alto, pur potendo posarli per terra. Naturale che crei degli zoppi! Ma perché indossi questi cenci da tragedia, miserabile abbigliamento? Naturale che crei dei pitocchi! Per le tue ginocchia, ti supplico, Euripide: dammi uno straccio del tuo vecchio dramma. Debbo recitare al coro un lungo discorso: se lo recito male, mi aspetta la morte.

EURIPIDE Ma quali stracci? (*prende un rotolo di papiro*) Forse quelli con cui fu in gara costui, Eneo, il vecchio infelice?

DICEOPOLI Non erano di Eneo, ma di uno ancora più infelice.

EURIPIDE Quelli del cieco Fenice?

DICEOPOLI No, di Fenice, no: si trattava di un altro più infelice di Fenice.

EURIPIDE (*a parte*) Ma quali brandelli di peplo chiede costui? (*a Diceopoli*) Forse vuoi dire quelli di Filottete, il mendico?

DICEOPOLI No, ma uno molto, molto più mendico di lui.

EURIPIDE Vuoi forse l'abito lercio che indossava costui? (*indica un altro rotolo di papiro*) Bellerofonte, lo zoppo?

DICEOPOLI Bellerofonte, no. Ma anche quello era zoppo, accattone, petulante, fine dicitore.

EURIPIDE Ho capito: Telefo di Misia.

DICEOPOLI Sì, Telefo: dammi, ti prego, le sue fasce.

EURIPIDE Servo, dagli gli stracci di Telefo. Stanno sopra gli stracci di Tieste, in mezzo a quelli di Ino. (*il Servo esegue: a Diceopoli*) Ecco, prendili.

DICEOPOLI (*osservando gli stracci pieni di buchi*) O Zeus, tu che per ogni dove volgi lo sguardo, fa' che io mi acconci in modo da destare il massimo della

compassione. Euripide, dal momento che mi hai regalato questi stracci, donami anche gli accessori: il berrettino misio per coprimi la testa. “Bisogna che per oggi io paia un mendico: debbo essere quel che sono, ma non sembrarlo”. Gli spettatori debbono sapere chi sono; i coreuti, invece, saranno presenti come stupidi: così potrò prenderli per il culo con le mie paroline.

EURIPIDE Te lo dò: idee sottili ordisci con mente acuta.

DICEOPOLI Grazie. “Capiti a Telefò quel che io medito”. Bene: mi sento già pieno di paroline. Ma ho bisogno di un piccolo bastone da mendico.

EURIPIDE Prendilo ed allontanati da questa marmorea soglia.

DICEOPOLI (*a parte*) Cuore, vedi: sono allontanato dalla magione; eppure mi bisognano tanti accessori. Ora più che mai, fatti invadente, petulante, assillante. (*a voce alta*) Euripide, dammi un cestino bruciacchiato dalla lucerna.

EURIPIDE Disgraziato, che bisogno hai di questo intreccio di vimini?

DICEOPOLI Nessuno, e tuttavia lo voglio.

EURIPIDE Lo sai che sei noioso? Allontanati dalla mia magione.

DICEOPOLI Ahimè! Che tu sia felice, come lo fu un tempo tua madre.

EURIPIDE Vattene, ora.

DICEOPOLI No, dammi solo una cosa: una ciotolina dall’orlo sbrecciato.

EURIPIDE Prendila, e va’ alla malora. Ma lo sai che stai importunando la mia magione?

DICEOPOLI (*a parte*) Non ancora, per Zeus. Quanto tu sia importuno, lo sai anche tu. (*a voce alta*) Ma dammi questo oggetto solo, dolcissimo Euripide: un pentolino tappato con una spugna.

EURIPIDE Ehi tu, mi vuoi portar via tutta la tragedia? (*gli dà il pentolino*) Prendilo e vattene.

DICEOPOLI Me ne vado. Ma che debbo fare? Mi manca una cosa: se non la ottengo, sono finito. Ascolta, dolcissimo Euripide: se mi lasci prendere questa cosa, me ne vado, non vengo più da te: mettimi della verdura appassita nel cestino.

EURIPIDE Mi vuoi rovinare. (*gli dà la verdura*) Eccotela: addio, miei drammi.

DICEOPOLI Basta, me ne vado: sono troppo molesto; non mi rendo conto che i sovrani mi hanno in odio. (*si allontana dalla casa di Euripide, ma subito si arresta*) Ohimè infelice, sono rovinato! Ho dimenticato l’oggetto da cui dipende la mia sorte. (*torna verso Euripide*) Dolcissimo, carissimo Euripiduccio, possa io perire nel peggiore dei modi se ti faccio ancora una richiesta. Tranne una sola, questa, solo questa: dammi del prezzemolo che “da tua madre ereditasti”.

EURIPIDE Costui vuole offendermi. (*al Servo*) Chiudi la porta della magione³¹.

Un equivalente moderno di questa *routine* situazionale può essere il siparietto dei due clowns, il Bianco e l’Augusto, nel numero classico ‘ape dammi il miele’. Il gioco viene caricato con la prima esecuzione: l’Augusto pronuncia la frase e il Bianco gli sputa in faccia l’acqua; nelle esecuzioni successive (in numero potenzialmente infinito) l’Augusto cerca di interpretare il ruolo dell’ ‘ape’ ma ogni volta è lui a dover inghiottire l’acqua, senza riuscire mai a rovesciarla addosso all’altro³².

³¹ Traduzione di G. Mastromarco, in Mastromarco 1983.

³² Serena 2008, 47.

L'iterazione può riguardare anche una singola parola o sequenza di parole. È il caso del ritornello *ληκύθιον ἀπόλεσεν* (“perse la boccetta”) con il quale Eschilo nell'agone delle *Rane* ridicolizza i prologhi euripidei (vv. 1208-1245): il gioco si ripete sette volte (anzi otto volte, perché alla fine è Dioniso stesso a pronunciare le fatidiche parole)³³. La *routine* diventa filastrocca nel passo delle *Ecclesiazuse* in cui Prassagora spiega che la superiorità delle donne sugli uomini sta nella loro fedeltà alla tradizione, e per farlo capire infila una sequenza di nove frasette,³⁴ tutte concluse dal *refrain* ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ (“come una volta, come ai bei tempi”). Possiamo immaginare che dopo le prime due o tre ripetizioni l'attore invitasse il pubblico a scandire con lui il ritornello).

Ar. *Ecc.* 221-228

Friggono sedute, come una volta,
 portano la roba sulla testa, come una volta,
 fanno festa alle Tesmoforie, come una volta,
 cuociono la torta, come una volta,
 sfiancano il marito, come una volta,
 fanno entrare l'amante, come una volta,
 spendono e spandono, come una volta,
 il vino lo vogliono puro, come una volta,
 godono a far l'amore, come una volta³⁵.

BIBLIOGRAFIA

- Albini 1997 = U. Albini, *Riso alla greca. Aristofane o la fabbrica del comico*, Milano 1997
- Bachtin 1979 = M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1979 [ediz. originale 1965]
- Carpenter 2001 = I. Carpenter, *Comic Violence: From Commedia dell'Arte to Contemporary Cinema*, [Thesis PhD], University of Toronto 2001
- Cortassa 1986 = G. Cortassa, *Il poeta, la tradizione e il pubblico. Per una poetica di Aristofane*, in E. Corsini (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova 1986, 185-204
- Del Corno 1986 = D. Del Corno, *Scena e parola nelle Rane di Aristofane*, in E. Corsini (ed.), *La polis e il suo teatro*, Padova 1986, 205-214
- Del Corno 1992² = *Aristofane. Le rane*, a cura di D. Del Corno, Milano 1992²

³³ Albini 1997, 110-112 (lo studioso non esclude che Eschilo impugnasse davvero una boccetta, e la agitatesse tutte le volte che pronunciava la formula).

³⁴ Vetta 1994², 166 propone la definizione di “cantilena comica”, e fa notare che simili ripetizioni sono un espediente tipico della comicità aristofanesca.

³⁵ Traduzione di D. Del Corno, in Vetta 1994².

- Del Corno 1999 = D. Del Corno, *Come si deve fare una commedia: programmi e polemiche nel teatro ateniese*, in F. Conca (ed.), *Ricordando Raffaele Cantarella*, Milano 1999, 119-135
- Halliwell 1991 = S. Halliwell, *The Uses of Laughter in Greek Culture*, «CQ» XLI (1991) 279-296
- Henderson 1991² = J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York – Oxford 1991²
- Magnelli 1998 = E. Magnelli, *Per l'interpretazione di Aristofane, Acarnesi 904-958*, «Prometheus» XXIV (1998), 215-216.
- Mastromarco 1983 = *Aristofane. Le commedie*, a cura di G. Mastromarco, vol. I, Torino 1983
- Mastromarco 1994 = G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Roma – Bari 1994
- Mureddu 2006 = P. Mureddu, *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro. Introduzione*, in P. Mureddu – G.F. Nieddu (edd.), *Comicità e riso tra Aristofane e Menandro. «Atti del convegno di studi, Cagliari 29 settembre – 1 ottobre 2005»*, Amsterdam 2006, 1-18
- Murphy 1972 = Ch.T. Murphy, *Popular Comedy in Aristophanes*, «AJPh» XCIII (1972) 169-189
- Propp 1988 = V.Ja. Propp, *Comicità e riso*, Torino 1988 [ediz. originale 1976]
- Russo 1984² = C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984²
- Saetta Cottone 2005 = R. Saetta Cottone, *Aristofane e la poetica dell'ingiuria*, Roma 2005
- Serena 2008 = A. Serena, *Storia del circo*, Milano 2008
- Sommerstein 1996 = A.H. Sommerstein, *How to avoid being a komodoumenos*, «CQ» XLVI (1996) 327-356
- Storey 1989 = I.C. Storey, *The 'Blameless Shield' of Kleonymos*, «Rheinisches Museum» CXXXII (1989) 247-261
- Vetta 1994² = *Aristofane. Le donne all'assemblea*, a cura di M. Vetta, traduzione di D. Del Corno, Milano 1994²
- Zanetto 1990 = G. Zanetto, *Alcuni problemi di distribuzione di battute in testi comici (Aristoph. Vesp. 74-77; Men. Epitr. 218-222, 270)*, «SIFC» III s. VIII (1990) 137-152
- Zanetto 1997⁴ = *Aristofane, Gli uccelli*, a cura di G. Zanetto, introduzione e traduzione di D. Del Corno, Milano 1997⁴
- Zanetto 2006 = G. Zanetto, *Tragodia versus trugodia: la rivalità letteraria nella commedia attica*, in E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni (edd.), *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006, 307-325
- Zanetto 2012 = G. Zanetto, *Ridere alla greca: il comico da Aristofane a Menandro*, in F. Beltraminelli (ed.), *Lezioni bellinzonesi 5*, Bellinzona 2012, 111-125

- Zanetto 2014 = G. Zanetto, *Un Pulcinella filosofo: l'Eracle dell'Alceste*, in A. Gostoli – R. Velardi (edd.), *Mythologieîn. Mito e forme di discorso nel mondo antico*. «Studi in onore di Giovanni Cerri», Pisa – Roma 2014, 274-279
- Zimmermann 1993 = B. Zimmermann, *Aristophanes und die Intellektuellen*, in *Aristophane*. «Entretiens préparés et présidés par J.M. Bremer et Eric W. Handley, Entretiens sur l'Antiquité Classique XXXVIII», Vandœuvre-Genève 1993, 255-280
- Zimmermann 2010 = B. Zimmermann, *La commedia greca. Dalle origini all'età ellenistica*, edizione italiana a cura di S. Fornaro, Roma 2010